

スタイルの創設

——メルロ・ポンティにおける意味と表現——

落 合 芳

序

ふと手にした書物の一行目を読んだ途端に、その文章が自分に向けて書かれたものであることを直観する。抗いがたい魅力に捉えられ、憑かれたように読み耽る。その瞬間、あたかも恋におちたかのように。ただならぬ速度と集中力で、しかし自分以上にこれを完全に理解できる者はいまいという静かな確信を持ちながら。この奇妙な確信はいったい何処から来ているのだろうか。

文章であれ、所作であれ、絵画であれ、音楽であれ、たとえ断片しか与えられなくてもそれだと分かるもの、メルロ・ポンティによるとそれは概念以前の意味 (*sens*) であり、その段階ですでに直観的に捉えられている。彼は一九五三年のコレージュ・ド・フランス就任講演で、「バルクソンがいみじくも言ったように、直観とは読み取ること、つまり一つの意味 (*sens*) を、一つのスタイル (*style*) を通して、それがまだ概念化されないうちに把握する技術である」(EP 27) と述べている。たとえば蜜蠟を見るとき、デカルトは「蜜蠟そのものは、そうした蜜の甘さでも花の芳香でも、そうした白さでも音でもさらさらなかったのであつて」⁽¹⁾、そうした感覚的性質すべてを取り

去つた後に残存するもの、精神によつてでなければ知得されることのない蜜蠟を考えた。これに對して、メルロ＝ポンティは感覚に、つまり「私が私の眼で蜜蠟の塊を見ていると言ふことに或る意味がある」(PP 241) ということに立ち戻る必要があると考えた。この意味がある、ということがデカルトとメルロ＝ポンティの分岐点である。

J・オニールによると、「現象学的批判の成果とは、西洋精神史における本質的契機たる哲学的觀念論と哲学的實在論とにおいて疎外されていた「意味」の回復にはかならない」⁽²⁾。つまり主知主義と経験論両方の反省により取り逃がされていたものは、表情＝表現 (expression)、相貌、情緒、風情という現象、あるいは行間を読むといった事態ではなかつたか。こうした表情現象に他者経験やさらに経験一般にとつての根源的な位置を認めたのはシェーラーやクラークスであり、以後この見地はカッシーラーやメルロ＝ポンティらによつて発達心理学の知見を援用しながら継承され、発展させられた⁽³⁾。しかし、表情を論じるにあたつて最も困難なのは、それが直観されるものであるという点である。表情はスタイルを通して主観と客観の未分化な第三の次元⁽⁴⁾、接触という匿名的な距離ゼロ点に現れる⁽⁵⁾。つまり、ここではいかなる理論的思考への外化を経ることなく、表情はそのまま意味として把握される。このように直接的に与えられるものであるからこそ、その書物をたつた一行読むだけでつかみとることのできる何かがある。しかも、それは決して特別なことではない。

カッシーラーは『シンボル形式の哲学』において、もつと嚴密な現象学的分析として一九〇九年にフッサールに提出されたシャップの学位論文『知覚の現象学のための寄与』に言及し、その分析を模範としている⁽⁶⁾。しかし、シャップの現象学の叙述の仕方は「物語る現象学」と評されるほど、極端に觀念的構築性を排したものであつたために、かえつて方法論を欠いた哲学的素朴性という印象を与えるものであつた⁽⁷⁾。これに對して、メルロ＝ポンティは、スタイルを通して把握される表情を扱うために、身体図式により開かれる場を確保し、身体に即して知覚の現象学を進めた。以下において、まず彼のスタイル概念を把握した後、スタイル概念の形成以前にもそれが別の概念で表されて

いたことを検証し、最後にスタイルを通して直観される意味が言語使用と身体図式の相互作用を可能にするものであることを見届けたい。

(1) スタイルとは何か

先にふれたとおり、表情とは即座に理解されるものであり、事物と世界の知覚的交わりに立ち現れる。メルロ＝ポ
ンティによると、若きセザンヌが捉えようとして捉えられなかったものは表情であり、彼はその創作歴の中で「表情
が事物そのものの言語であり、事物の布置から生まれる」(PP 372)ということを次第に学んでいった。メルロ＝ポ
ンティにとって、セザンヌの絵画は「事物や顔の相貌 (physionomie) へと、それらの感性的布置のまっтаки復原に
よって戻る試み」(PP 372)であった。後に彼は『シーニュ』でスタイルを「再現手段をはるかに上回る」(S 86)
ものであり、「それぞれの画家において表出作業のために作り上げられた等価体系であり、画家がまだ彼の知覚の中
に散在している意味をそれによって集中化し、はつきりと実在させるあのへー貫した変形 (déformation cohé
rente) 》⁽⁸⁾の全体的な指標である」(S 88)と言っている。このことから、表情的なものを捉えるにあたって問題なの
はスタイルである。

メルロ＝ポンティによると、「フッサールは、われわれの世界に対する根源的関係を表すべくスタイルという概念を
導入した」(PM 79)。それは画家が画像のうちに置き入れようとしているものであって、直接的自我や感覚的ニュア
ンスそのものではない。メルロ＝ポンティはマルローのスタイル論を批判して、スタイルが働いている瞬間に身を置
かずに結果を見ているだけであるために、スタイルの本質を示していない (PM 82-83, S 86 参照) と言う。その一
方で、マルローの「知覚がすでに様式化＝スタイル化する働きを持つ (stylistiser)」(S 87, PM 83 参照) という考え

方は一貫して支持し、画家のスタイルというのも「知覚から発する或る要請である」(S87)と考える。その根拠としては、すでに『行動の構造』でグレコの視覚異常を挙げている箇所(SC219)で説明がなされている。グレコが細長い身体を描いたのは乱視のためであったが、彼はその身体組織に起こる偶発的諸症状を意識化し自分の認識拡張手段として自らの芸術的表現にまで高めた。このとき画家は、深く彼の生き方や考え方に統合された必然的な表現、つまりスタイルを手に入れ、人間存在の開示者の役割を果たす⁽⁹⁾。

このようにメルロ＝ポンティは知覚したものをその基盤として持つているという前提で、絵画や文章といった表現への移し換えについてたびたび言及する(PP461, S84, S103)。けれども、彼はなにも言語の廃止を意図していたわけではなくて、その前述定的世界に立ち返り、特定の言語使用から、詩ないしあらゆる創造的活動を鼓舞する世界とその現れの生成を取り戻そうとしているのである⁽¹⁰⁾。たとえば、言葉のスタイルは、語をひとりでに組織化する「言語的」意味作用であり、まだ黙している私の志向と語のあいだの媒介をする。その結果、私が私自身を驚かせたり、私に私の思想を教えてくれ⁽¹¹⁾えする(S143-144参照)。E・フィンクが現象学的還元を与えた定式、「世界を前にしての『驚異』」(PP VIII)をひきあいに出すまでもなく、こうした現象も日常生活を振り返ってみればそれほど珍しいことではない。メルロ＝ポンティが『知覚の現象学』でフッサールの『デカルト的省察』から引用している一文からも、彼の目指した地点をはっきりと読みとることができると言える。すなわち、「その本来の意味の純粹な表現へともたらされるべきは、純粹な、いわばまだ無言の経験なのである」(PP253-254)。つまり、現象学的還元とは、創造的で自由な言語活動を切り開くための操作でもある。

ところで、メルロ＝ポンティのいうフッサールのスタイル概念とはどこからきているのだろうか。メルロ＝ポンティは一九四九―五〇年度の「意識と言語の獲得」講義で、幼児における言語の発達を問題にした。そこで他者の行為の知覚を扱うさいに、身体による模倣現象に着目し、フッサールの『デカルト的省察』の第五省察、いわゆる自己投入

説を参照する。メルロ＝ポンティの解釈によると、自己の身体性は他者の身体性を理解する能力である。そして、「私の身体が他者と同じ目的を達成しうるからこそ、私は他者の行為の目的方向 (Zwecksinn) を捉えうる」(PPE 39)。つまり、「私の所作 (geste) のスタイルと他者の所作のスタイルが同じだからこそ、私の所作と他者の所作スタイルは、私にとって真であるものが他者にとっても真であるようにしている」(PPE 39-40)。つまり「スタイル」という考え方が介入してくる。それは「概念や観念ではなく、私には定義できないにしても、捉え、そして模倣することのできる『あるやり方』」(PPE 40) である。

したがって、われわれは身体性に基づいてフッサールのスタイルを解釈する必要がある。それでは、フッサール自身はスタイル (Stil) という語をどのように使っているだろうか⁽¹¹⁾。身体を扱った『イデーンⅡ』の用法では、「事物についての意識に適合した統一的スタイルの枠内」⁽¹²⁾、「知覚の諸経過はつねに同じスタイルを示すわけではない」⁽¹³⁾となっている。また、『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』では、その論述の性質上もっぱら諸学問のスタイルという用法が頻出するが、ここでは身体を媒介としたスタイルを扱うためにそれらについては除外する。しかし、ここでも、「直観的世界が全体的経験の流れの中で変わらずにもっている不変な一般的様式」⁽¹⁴⁾、「直観的世界の不変の形式」⁽¹⁵⁾のような経験のスタイルといった意味での用法はみられる。要するに、フッサールの言うスタイルとは、事物を知覚する際に当人の意志の及ばない次元で知覚や行動に必ず内在する何かである。むしろその際、方向定位の中心点の安定した担い手は「身体」である⁽¹⁶⁾ことが前提されている。

メルロ＝ポンティがこの立場をそのまま引き継いでいることは、フッサールに倣って、可知的与件に意味を与える総合は知的総合ではなく、「移行総合 (synthèse de transition)」あるいは「地平総合 (synthèse d'horizon)」であると述べること (PrP 47-48 参照) からもうかがえる。つまり、「一つの視点を引き受ける主体とは、知覚野・実践野としての私の身体」(PrP 48) であり、知覚されたものが従うスタイルは「当該の対象を画定する」(PrP 49) もの

なのである。メルロ＝ポンティの全著作を通じて彼自身のスタイル概念の用法を通覧してみると、行動に関する記述では生活・行動などの所作の様式、言語に関する著作では文体、絵画や小説などについては芸術作品の様式という意味で主に用いられていた。しかし、この語は日常に用いられる語でもあるため、時期による明確な区分はみられない。以上のことから、フッサールがスタイルをどちらかといえば知覚や行動の様式として身体内部で考えたのに対して、メルロ＝ポンティはスタイルを身体から外へ向かう表現にひきよせて展開していくことがわかる。

(2) ゲシュタルト化・モンタージュからスタイルへ

メルロ＝ポンティのスタイル観を端的に述べたものとして、同一人物が黒板と紙に書いた文字の筆跡が似ていることをメロディーと類比させた文章がある。「(書体というものは)スタイルの一貫性を作る様々な置き換えをなしうるような、原動力的な、或る一般的な定式化の力である。……それはちょうど、同じメロディーを別の音域で演奏しても、直ちにそれとわかるようなものである。」(S 105-106, PM 107-108 参照)。これを遡ること二〇年前、すでに『行動の構造』にもこのメロディーの例はひかれている。「メロディの中に置かれた場合の各音符は、全体の脈絡の要求に応じたものであり、そしてそれぞれ、各音符そのものの中には含まれていないが、しかしそれらを内側から結びつけるような何ものかを表現することに寄与している」(SC 96)。ただし、この場合は未知の組み合わせに対しても反応でき、符号を何らかの表現と考え解釈するような「交換器」を想定している。同様の例として、別の箇所でもやはり筆跡にふれ、こうした置き換えを可能にする「一般的なもの」(SC 30)に言及している。

先に挙げた例に限らず、メルロ＝ポンティはとりわけ『行動の構造』においてメロディーの比喩を好んで用いるが、これはもともとフッサールからきたものである。一九〇五年の内的時間意識に関する講義では、それは別の音域

に移調可能⁽¹⁷⁾で、統握形式をもつ一個の継続的な統一を形成するものである。そして、その統一は最後の音によって初めて完成される⁽¹⁸⁾。

ここで実際にメロディーを聴くことを考えてみよう。たとえば、コンサートホールである曲をあるところまで聴いて、はじめてそれがよく知っているメロディーの別アレンジであることに気づくことがある。これをフッサールに拠って説明すると、その時点では「本当はメロディーを聴いているのではなく、個々の現在する音を聞いているにすぎない」⁽¹⁹⁾と言える。いいかえると、個々の音に注意している間は全体を捉えることはできないし、メロディーに気づいてしまえば個々の音である部分には注意を払わない。メロディーは未来予持(Protenction)と過去把持(Retention)の統一性の中で知覚されたものである。それは予期され、把持され、やがて残留していく。これに関連して、フッサールはメロディーを「個々の音を諸部分として見出すような全体である」⁽²⁰⁾と言ったが、この全体と部分の間の循環については以下のように説明する。われわれは感性的対象を、まずはじめに端的に統握する。しかし、新しい統握作用のいろいろな分節作用によってそれら諸部分を際立たせ、そうした諸部分を相互に関係づけたり、全体へ関係づけたりする。ここに部分と全体の区別が発生するのである⁽²¹⁾。

それでは、不明瞭なFM放送の途切れ途切れのメロディーに懐かしい曲を聴きとるという時はどうだろうか。あるいは人と話す時に、すべての言葉がはつきり聞こえていなくても意志疎通には差し支えないという場合はどうだろうか。これらの場合、すべての音が与えられていないにもかかわらず私は全体をつかむことができる。メルロー・ポンティは、この「メロディーがつねに移調可能であって、そのそのつどの表現である個々の音符から成るのではなく」(SC 148)と云うことを、ゲシュタルトとしてはつきりと示している。ゲシュタルトの定義は、「別々に捉えられたそれぞれの部分に対していかなる法則も定式化されず、また各ヴェクトルの大きさや方向は他のすべてのヴェクトルによって決定されるといった、平衡状態ないし一定した変化の状態にある諸力の全体」(SC 147-148)であ

る。したがって、フツサールに比べるとメルロ＝ポンティは全体的なものに重きを置いていたといえる。ただし、このことはフツサールがゲシュタルトに無自覚だったということではない。フツサールは普遍的意味と個体的意味について論じる箇所では、緑色の二つの具体的な現出を比較するときに、完全に等しい色彩を前提していることに着目した。彼はそれを「統一的な性質的形態」⁽²³⁾と呼び、それが全体の性質を表す概念であるという点でゲシュタルトと似た意味を持たせた⁽²³⁾。

このことから、メルロ＝ポンティがユクスキュルに拠って「すべての有機体は自分自身のことを歌うメロディーである」(SC 172)と述べている箇所は、有機体が即自的な物ではなくて、全体というものを知っている意識にとつて意味を持っている全体である、ということはいわんとしていと解してよい。また、「われわれによってメロディー的全体として知覚された他者の行動」(PPE 38)という表現のメロディーはゲシュタルトと置き換え可能である。さらに、この節の冒頭で示したように、メロディーという語にある一般的原理を想定した叙述もみられる。たとえば、「タイプライターを打ったりオルガンを弾いたりすることを『心得た』主体は即興演奏、すなわち見たこともない言葉とか弾いたこともない音楽に対応する運動的メロディーをも奏しうる」(SC 131)。またある時は、行為の極や認識の核として不可分な仕方では生かされている意味的諸全体であるという意味で「メロディー的諸統一」(SC 179)と言いつけられたり、「感覚された諸運動は、それらを生氣づけ、またそれらを一つの方向を持つメロディーたらしめるような実践的志向によって、互いに結び合わされるようになる」(SC 188)といった具合である。したがって、このようにメロディーを「内側から結びつけるような何ものか」というゲシュタルト化の作用には、やがてスタイルという名が与えられ表現は明確になっていくと言える。

これと並んで、傾性 (aptitude) という語には、メロディーに準じた傾向が見られる。しかしながら、メルロ＝ポンティが『行動の構造』で描いた物理的秩序・生命的秩序・人間的秩序の三つの区分に従えば、この語はゲシュタル

ト化よりも下位に置かれているようである。全ての次元に共通して問題となるのは、有機体と環境のかかりであるが、『有機体』とは多義的な表現 (SC 164) なのである。最も下にある物理的秩序においては、「状況」と「反応」は有機体固有の活動様式を表わすある構造に与ることで互いに内的に結びつており、それらは「一つの循環的過程の二契機」(SC 140 参照) である。有機体は物理的・化学的対象としての「物質の一分」(SC 164) でありながら、生命的秩序においては行動の属性として意味と価値を持ち (SC 169 参照) ために意味的側面から分析される。

この次元では「環境」と「傾性」はその二つの極である (SC 174 参照)。つまり、学習の決定的瞬間には「状況／反応」から「環境／傾性」への移行が起こる (SC 186 参照) のであり、「習得された傾性は一般的」(SC 112) なのである。したがって、有機体において経験は、「傾性、つまり或るタイプの状況に対して、意味だけが共通なさまざまな反応によって答える一般的能力を作り上げる。それゆえ、そうした反応は一連の出来事ではなく、『内在的理解可能性』をそれ自身の内にもつてゐる」(SC 140)。そして、この次には人間的秩序、つまり表現の次元が設定されている。以上のことから、傾性はスタイルの前段階を構成する概念であるといえる。

さらに『知覚の現象学』では、モニタージュという概念にスタイル概念との共通性を見出すことができる。モニタージュには主に「機械などの組立て」という意味と「写真、映画で多数の断片を組み合わせて一つの画面または場面を構成すること」という意味がある。メルロ＝ポンティによると、「知覚は光の刺激の *sens* (つまり一体になっているその方向と意味) に応じて光の刺激に反応し、ばらばらの可視性を集中させ、光景内で粗描されているものを完成することのできる装置をわれわれのなかに前提してゐる」(PP 358)。つまり、知覚はわれわれのなかにモニタージュを前提しているといえる。同様に、ある語句を聞いただけで思いがけなく他人の思考の跡を発見することも、われわれが言語的コミュニケーションにおいて「或る言語的モニタージュ」(PP 358) を前提しているからである。「われわれはまさに世界との交わりのなかで手に入れたモニタージュを利用することによって知覚を獲得する」(PP 325

—326) のであり、「私の経験は、私の身体の定義であるような、世界に関する或るモンタージュの枠内で常になされる」(PP 350)。また、身体をもつことごとく、「一つの普遍的モンタージュを所有すること」(PP 377)である。つまり、それは「われわれの実際に知覚する世界の切片を超えて、すべての知覚的展開とすべての相互感覚的照応の基本形を所有すること」(PP 377)なのである。このことは、メルローポンティが一九四六年のフランス哲学会での講演でスタイルに言及していたことと合致する。すなわち、「知覚された事物は、幾何学の概念のように知性が捉える観念的な統一ではなく、不特定多数のバースペクティブの観点の地平に開かれた一つの全体なのであり、そのさまざまな観点はある種のスタイルに従って合致し、このスタイルとは当該の対象を画定する」(PrP 49)。しかも、「[感覚]野とは、私が或るタイプの経験に対してもつモンタージュであり、このモンタージュは、いったん確立されれば、もはや廃棄されることはありえない」(PP 379)。

もっとも、メルローポンティは「映画と新しい心理学」で「所作の意味(sens)は、その所作の中にじかに読みとられるように、映画の意味はそのリズムと合体させられていて、映画はそれ自体以外の何も意味しない。ここでは、観念は、それが生まれ出ようとする状態に還元されており、絵画で、その各部分の共存から観念が生まれるように、映像の時間的な構造から生まれ出てくるのである」(SN 118)、「映像のリズムと同様に、音のリズムがある」(SN 112)と述べており、リズムとモンタージュをきわめて近い意味で用いている。また、映画独特の表現手段として、映像や音の選択と集成(つまりモンタージュ)は芸術家が発明しなければならないある内部構造を含んでいるという。以上の用法から、モンタージュは、フッサルがスタイルについて述べたような経験に内在する様式でありながら、ゲシュタルト的な定式化の力を持つ。それはまた表情を表情のまま表現へともたらし、ことを可能にするものである。したがって、モンタージュがやがてスタイルへと概念化されてゆくものであることは明らかである。

以上のことから、モンタージュは、表現されたものとしてゲシュタルト的に捉えられるため、スタイルの前概念で

あることが分かる。けれども、傾性に関しては、ゲシュタルト的に捉えられるものでありながら表現であるとはいえず、あくまでも生物学的秩序の域を出ないものであるから、反応から傾性、傾性からスタイルへの移行の可能性を秘めた前段階を形成するものであるといえる。

(3) 身体と表現のかかわり

先述のとおり、メルロ＝ポンティの理解したフッサールのスタイル概念は「所作の模倣」を基盤としていた。このような身体性に基づいた類推的な他者理解の弱点は、自己投入的であるという点である。けれども、抵抗のない他者理解というのは真の他者理解ではありえない。他者とは、理解不可能なもの、神秘的なもの、われわれを脅かし覆そうとするものとして現れるものである。同時にそれは新たな状況に向かってわれわれを導くものでもある。メルロ＝ポンティ自身も指摘するように、書物が私に何かを教えてくれるのは、ある瞬間に私が不意を襲われて、方向を狂わされるからでなくてはならない。つまり、私が真の他者と遭遇するのは、類似点においてではなく、相違点においてなのである。私は、はじめに違和感を伴って現れる「他なるもの」の内に、すでに自分の経験の一部になっている面を見出し、それを通じて新たな意味の中心を築くことができる。このことは、私自身と同様に、他者もまた変化するということを前提にしている。となると、われわれの相違はもはや不透明な性質のようなものであつてはならず、意味でなければならぬ (PM 198 参照)。したがって、身体性の改変をせまる「意味」という観点からスタイルを理解していく必要がある。

「所作の模倣」で問題となるのは、スタイルの習得である。たとえば、ピアノを弾くことを習得する以前と以後では鍵盤の意味も音符の意味も全く異なってくる。それは身体図式の組み替え・更新として説明される。メルロ＝ポン

ティは身体図式という概念を、単に私の身体経験の統一としてではなく、世界の中における私の身体経験の統一をも含めたものとして考えた。したがって、身体図式とは、「私の身体が世界の内に存在していること」(*mon corps est au monde*)を表現する一つの仕方」(PP 117)なのである。これにより、「さまざまな運動任務がたちどころに置き換え可能となる」(PP 165)。これこそが「言葉による指令に運動的意味を与える」(PP 165)ものであり、たとえば指差すような抽象的運動ができないといったような失行症障害で破壊されるのもこの運動機能なのである。つまり身体と言語といった異なった次元間の関わりを保証するのが世界内身体としての意味統一である身体図式である。また、身体図式の附属物である動機は、その今ここにある顕在的身体とまだここにはない潜在的な身体を、物理的な因果関係を超えた心理的意味連関において自由に結びつけるはたらきをする。

いいかえれば、物理的な次元に意味を重層することが可能になることで言語活動の余地が生まれるのである。そこでは「身体の統一性だけでなく、その身体の統一性を通して感官の統一性と対象の統一性も新たな仕方で記述される」(PP 271)のであり、「私の身体は表現 (*Ausdruck*) 現象の場、あるいはむしろその現実性そのものであり、そこにおいてたとえば視覚経験と聴覚経験は互いに他方を孕んでおり、またそれらの表現的価値は知覚される世界の前述定的統一性を基礎づけ、またそれを通して言語表現 (*Darstellung*) と知的意義 (*Bedeutung*) とを基礎づける」(PP 272)⁵⁵。このことから、身体が言葉のような文化的対象にも意味を附与することも説明される。つまり「言葉も表情を持つ」(PP 271-272)のために、われわれはそれぞれの言葉に対して、「それらの語が与えられるや否や一挙に出現してくるようなあるふるまいをする」(PP 272)。すなわち、われわれは身体により世界とかわるが、そのかぎりでは身体とは自分自身の諸部分を世界の普遍的象徴体系として利用する奇妙な対象であり、「語というものは確固として、人が言い・聞き・見る何ものかなのである」(PP 273)。したがって、私の身体とは、こうした「意味的な核」であり、現実中存在し、病気に冒されもする。このような身体において、われわれは知覚の中に一般的に見出す

本質と存在との結節を認識するのである (PP 172 参照)。

これにより、画家が絵を描くという行為も説明できる。スタイルは画家の創作歴の中で学ばれ、習得されるものであり、かつ新しい絵が描かれるたびにその力を増す (S 85 参照)。画家が世界を眺めながら絵を描くことができる理由は、「他の人々にとつてはまさに当の画家を規定しているであろうスタイルが、その画家にとつては、見え (appearance) そのもののうちにあるように思われるから」 (PM 88) である。画家にとつての「見え」は、彼にとつてはまぎれもない真である。仮にこれを彼にとつての真理というならば、この真理は接触に現れるものであり、この距離ゼロ点では真理だけでなく錯覚もまた可能である。検証や推論以前のすべての経験・判断の根源には、このような自分自身とのある直接的な接触がある (PP 426 参照)。しかし、これこそが知覚の現象学的分析が遡るべき主観と客観の未分化な第三の次元なのである。この奥行きを欠いた接触的地点こそが意味の揺りかごとでも呼ぶべき「すべての合理性の故郷」 (PP 492 参照) なのである。このことから、「スタイルは普遍性と個別性を媒介するような機能をもっている」^[2]と考えることができる。こうした知覚的世界と言語的認識の境界が曖昧なのは、それらが「つねに相互構成的な創造的循環の中に置かれているからである」^[3]。

それでは、このようにスタイルに乗せて発信された意味を受信側はどのように捉えるのだろうか。同じ絵を見ても、同じ文章を読んでも、多かれ少なかれ人によつて感じ方は異なってくる。メルロ＝ポンティは、人がスタイルを自らの身体性に照らし合わせて考えるとみなしたが、しかし、人はスタイルを通して他者と遭遇することにより変化するということを前提としているのだから、言語を使用する場合も絵画を見るとき場合もそれは逆説的な作業となる。すなわち、すでにある意味作用を用いて、それを乗り越え、改変し、結局はそれを自分自身に定着させるのである (PP 446 参照)。つまり、「自由に使用しつゝの意味作用、つまり過去の表現行為が、語る主体たちのあいだに一つの共通の世界を確立しており、現在の新しい言葉は、所作が感性的世界に依拠するように、この世界に依拠するので

ある」(PP 217)。また、スタイルはつねに一定にとどまるわけではない。あるスタイルを使い終わったと感じることもある。たとえば、それまでひどく魅力的だった作家の文章が、かつて感じたようには輝いていないと感じる時がそうである。むしろ、逆の場合、つまり今まで気づかなかったある作家の文章の魅力を発見する瞬間もまたある。あるいは、繰り返し暗記するほど同じ書物を読んで、そのたびになお新鮮さを感じるという場合もある。

こうしたことは、「知的内在のうちに構成することではなく、共存によって、側面から、スタイルにおいて、(can style) 把握することであり、そうすることによって、一挙にこのスタイルとこの文化的装置との遠景に達すること」(VI 242)である。このように理解された作品の意味は最大限の力を持つ。しかし、それを支えるのは作品が一義的なものにはとどまらないということである。あらゆる作品は作品が完成して芸術家の手を離れた途端に一人歩きしはじめる。おそらくは芸術家本人にとってさえも。すなわち、「言語・芸術・著述を通して、個人の精神における観念の意味でしかなかったものが、客観的で公共的な地位を獲得し、真理の前提条件たる思索者たちの共同体の中に入る」⁽²⁹⁾のである。かつて目撃された意味を創設する (Stiftung) 時 (つまり制作中) に、個別的体験と絶対的意味を結びつけていた糸は切断される。それにより、作品は意味の複数性を獲得する⁽³⁰⁾ことになる。したがって、発信者側にとっても受信者側にとっても身体図式は絶えず更新され続けていく。この開かれた二契機こそが文化的世界を築く当のものなのである。

結 語

メルローポンティにおけるスタイルは、概念形成以前にも早い時期から未分化な形で繰り返し語られてきたということが言える。彼が『行動の構造』で物理的秩序の療合的段階から記述をはじめたのも、「語の概念的意味 (signifi-

cation conceptuelle) は言葉に内在している所^い作的意味^い (signification gestuelle) から差し引かれて (par prélèvement) 形成されてゐる」(PP 209) と考えたからである。というのも、「言語には相互身体的なコミュニケーションと同じ原動力、同じスタイルがある」(S 35) からである。

また、知覚の現象学的分析が立ち戻るべき真理^{まこと}は、スタイルを介して、前人称的な意味と表情が未分化な第三の次元で捉えられなければならない、現象している表現以上・以下のことが別の次元に隠されているわけではない。したがってわれわれは「詩の意味が壊れやすい紙片の上に記された語の間に閉じこめられている」(PP 176) ことを知っている。つまり、文字として表現されているかぎりでの意味の理解を可能にするスタイルを通して、われわれは真理に到達したという確信を持つ。

スタイルは、個人の中の意味と客観的地位を獲得した意味作用の相互構成的な創造的循環の中に置かれているわけだから、知覚的世界と言語的認識の境界の曖昧さは、芸術家(表現者)と鑑賞者(受け手)の境界も曖昧にして循環に巻き込んでいく。すなわち、「表現するとは……新たな意図が過去の遺産と接合することを、すでに使い古された語を用いて保証することであり、ただひとつの所作でもって過去を現在と合体させ、この現在を或る未来と接合させること、『獲得された』思惟がもうこれからはわざわざ喚起したり再生産したりするまでもなく次元として現前し続けるようになる、或る時間のサイクルをまるごと開くこと」(PP 449-450) であるが、芸術家だけではなく全ての人間にとっていっそう自らのものであるものの表現は幼年期に限らず言語を使用するかぎり仕上げ続けられなくてはならない (PPE 47-48 参照) のである。

したがって重要なのは、各個人の身体履歴に照らし合わせ、そのスタイルが突如生きたものとして立ち現れてくるか否かである。冒頭の確信は、このような身体図式とスタイルの共鳴に拠っている。つまり、「すべての経験がすべて^いの思想に対する発火装置を含んで」おり、「さまざまな思想がある布置を有する」。この二重の要請は「文化的世

界」の要請であり (PM 198-199 参照)、われわれは「言葉が制度化^レされている世界のなかに生きている」 (PP 214)。けれども、スタイルは「私の世界の諸事物の背光となっていたようないくつかの可能性に応答して」 (PM 198) おり、このスタイルを通して「文化的世界」と「すべての地平の地平であり、すべてのスタイルのスタイル (le style de tous les styles)」 (PP 381, Prp 50 参照) としての「自然的世界」が交叉する時に、制度化された言語が創造的に組み換えられ、新たな意味を獲得する。メルロ＝ポンティによると真に創造的な言語活動とは、やっと話すことを覚えた子供のように「言葉のざわめきの下の始源の沈黙」 (PP 214) を言葉にもたらしすることである。メルロ＝ポンティにおいてはこのことはもちろん言葉に限らず表現全体に適用可能である。まさにここにおいて、画家は世界中の諸対象を狂わせ、詩人は語の中心を狂わせ、自らのスタイルによりそれらを集め直し、それらを表現していくことになる。また、鑑賞者の側も表現のスタイルを通して意味を受けとり、自らの身体図式を更新していく。このように、芸術家と鑑賞者は文化的世界における開かれた二契機でありながら、その循環運動の環が自然的世界に達することができてはじめて表現は真に生きたものとなるといえる。

メルロ＝ポンティ著作略号一覧 (以下の著作からの引用文章内の強調はメルロ＝ポンティ自身のものである)

La structure du comportement, PUF, 1942. (SC) / Phénoménologie de la perception, Gallimard, 1945. (PP) / Sens et Non-sens, Nagel, 1948. (SN) / Éloge de la philosophie, Gallimard, 1953 et 1960. (EP) / Signes, Gallimard, 1960. (S) / Le visible et l'invisible, Gallimard, 1964. (VI) / La prose du monde, Gallimard, 1969. (PM) / Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques, Verdier, 1996. (PrP) / Psychologie et pédagogie de l'enfant — Cours de Sorbonne, Verdier, 2001. (PPE)

註

- (1) デカルト『第一省察』『方法序説／省察』三宅徳嘉・小池健男・所雄章訳、白水社、一九九一年、一三五頁。
- (2) J・オニール『メルロ＝ポンティと人間科学』奥田和彦編／宮武昭・久保秀幹訳、新曜社、一九八六年、一九頁。
- (3) 直江清隆、「表情」『現象学事典』所収、弘文堂、一九九四年、四〇〇頁。
- (4) 『イデーⅡ』以後になると、……反省にはむしろ主観的なものと客観的なものというこの区別が疑わしくなってくるような第三の次元を解き明かす機能がある、ということが明らかに becoming するように思われる』(S 264)。これはフッサールの思索が別方向へ向かったのではなく、主観と客観を決定的な仕方では越え出ようとしただけである (S 265 参照)。
- (5) 「一つの小説、詩、絵画、楽曲は、それぞれ不可分の個体であり、そこでは表現と表現されるものとを区別することのできないような存在、直接的な接触による以外にはその意味を手に入れることはできぬような存在、その時間的・空間的位置を離れないでその意味作用を放射するような存在である」(PP 177)。
- (6) シャップによる知覚の現象学的分析については、カッシーラー『シンボル形式の哲学 (三)』木田元・村岡晋一訳、岩波文庫、一九九四年、二四五―二四八頁を参照。
- (7) このことは、シャップの仕事がそれに相応しい扱いを受けられなかった一大要因である。日暮陽一「ヴァイルヘルム・シャップと諸々の歴史の哲学——地平の現象学としての展開」、実存思想協会編『実存思想論集Ⅱ 実存のパトス』所収、以文社、一九八七年、一〇四頁参照。
- (8) 実はこれもとはマルローの用語であり、たとえば「小説の意味というのまた見えるものに課された或るへ一貫した変形」としてのみ知覚される」(S 126)。「まさにこの自由に使用しうる諸意味作用の『一貫した変形』(A・マルロー)こそが、諸意味作用の一つの新しい意味へと整理し、聴き手ばかりでなく語る主体にも、決定的な一歩を踏み出させるものなのである」(S 149 参照)。メルロ＝ポンティに関するかぎり、絵画や他の芸術形式についてもそのまま同じことが適用できる。
- (9) スタイルとは実存とともに受けとる或る実存の仕方 (PP 519 参照) であり、「もろもろの状況のある扱ひ方」(PP 378) である。「スタイルの一切の驚異」については S 106 参照。
- (10) J・オニール、前掲書、一三九―一四〇頁参照。
- (11) 加國尚志「スタイル」『現象学事典』所収、弘文堂、一九九四年、二五五頁参照。フッサール・データベース www.ipc.shizuoka.ac.jp/~jsshama/HUA-home.html、〈Stil〉の項参照。

- (12) フッサール『イデーンⅡー1』立松弘孝・別所良美訳、みずず書房、二〇〇一年、二四頁参照。翻訳で *Stil* は「様式」であるが、訳語の統一のために「スタイル」に変更した。
- (13) 同書、六九頁。
- (14) フッサール『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』細谷恒夫・木田元訳、中央公論社、一九七四年、四七頁。
- (15) 同書、四七頁。
- (16) フッサール『イデーンⅡー1』七六頁。
- (17) フッサール『内的時間意識の現象学』立松弘孝訳、みずず書房、一九六七年、一二二頁参照。S 106 に同様の記述がある。
- (18) 同書、三一頁参照。SC 117 に同様の記述がある。
- (19) 同書、三三頁。
- (20) フッサール『論理学研究3』立松弘孝訳、みずず書房、一九七四年、六〇頁。
- (21) フッサール『論理学研究4』立松弘孝訳、みずず書房、一九七六年、一七七頁参照。
- (22) フッサール『論理学研究2』立松弘孝・松井良和・赤松宏訳、みずず書房、一九七〇年、一七二頁。
- (23) この場合の「形態」は *Konfiguration* であって、*Gestalt* ではない。いわゆるゲシュタルト心理学の成立はウエルトハイマーが「運動視に関する研究」を発表した一九二二年以後のことであるが、この「形態」の概念はフッサールの『算術の哲学』でもすでに論じられており、ゲシュタルト説の先駆、エーレンフェルスの形態質理論（二八九〇年）の影響がみられる（フッサール『論理学研究2』二七〇頁参照）。また、直観的内容の統一的契機（*Einheitsmomente*）とは、エーレンフェルスが「形態質（*Gestaltqualitäten*）」と呼び、フッサールが「図的（*figural*）」契機と呼び、マイノングが「基づけられた内容（*fundierte Inhalte*）」と呼んだ内容のことである（フッサール『論理学研究3』一九一二〇頁参照）。
- (24) 「この装置がまなざしである」（PP 358）。
- (25) *Ausdruck, Darstellung, Bedeutung* と進むにつれて「表情の世界→表示（言語）の世界→純粋な『意味』の世界」というふうに外化が増進していくというわけである（カッシーラー前掲書一五八、一七三頁参照）。
- (26) S 90 に同様の表現がある。
- (27) 長滝詳司『知覚とことば—現象学とエコロジカル・リアリズムへの誘い』ナカニシヤ出版、一九九九年、五四頁。
- (28) 長滝詳司、同書一七四頁。

(29) (30)

J・オニール『言語・身体・社会』須田朗・財津理・宮武昭訳、新曜社、一九七二年、二九九頁。

ミシエル・ド・セルトーの立場では、作品のみならず、歴史もまた虚構のように意味重層の上で機能し、意味の複数性を獲得しうる。「虚構」と『正確さ』。結局のところ、虚構は、一義的な言説ではないということ、換言すれば、科学的な『正確さ』に欠けるということでは非難されている。実際に、虚構は意味 (*sens*) 重層の上で機能し、別のことを語るためにあることを物語り、ある言語の中に記されると、そこから限定されることも制御されることもなく意味上の効果を、際限なく引き出す』(ミシエル・ド・セルトー『歴史と精神分析』内藤雅文訳、法政大学出版、二〇〇三年、六六頁。なお訳文は適宜変更した)。